

Wer kennt Alexander Goldenweiser? In Westeuropa ist der Pianist, Beethoven-Herausgeber und wichtige Vertreter der russischen Klavierschule praktisch unbekannt.¹ Allenfalls kennt man einige seiner Schüler, auf die ich noch zurückkommen werde. Ich selbst bin 1992 ein erstes Mal auf den Namen Goldenweiser gestoßen. Wir hatten das Glück, am damaligen Konservatorium Bern, der heutigen Hochschule der Künste Bern, Tatiana Nikolajewa zu einem Meisterkurs begrüßen zu können. Nikolajewa erlebte gegen Ende ihres Lebens eine Art Revival ihrer Karriere und tourte für Meisterkurse und Konzertauftritte durch die Welt. Ich selbst hatte sie zuvor als Jugendlicher und junger Erwachsener bereits mehrfach in meiner Heimat Polen gehört. Damals unter dem Kommunismus hatte man in Polen zwar selten Gelegenheit, westliche Künstler zu hören, im Gegenzug sorgte die staatliche russische Konzertagentur aber dafür, dass man sogar in den Konzertsälen kleinerer polnischer Städte wie in Lublin die großen Namen der russischen Schule erleben konnte, etwa Swjatoslaw Richter, Andrei Gawrilow, Emil Gilels und eben Nikolajewa, die ab den 1950er-Jahren in Polen mehrfach sämtliche 32 Beethoven-Sonaten aufgeführt hatte. Teile davon hörte ich in Warschau noch als Student. Doch nun zurück zum erwähnten Meisterkurs in Bern, an dem Nikolajewa den Namen Goldenweiser mehrfach erwähnte und ihn zitierte. Mein Interesse an dieser Person war geweckt – und ein paar Jahre später erhielt ich dann als Geschenk einer kasachischen Studentin zwei Bände der von Goldenweiser redigierten und heute kaum mehr erhältlichen Beethoven-Ausgabe (Abbildung 1). Doch kommen wir nun zum eigentlichen Präludium dieses Vortrags, in dem Goldenweiser als Mensch und Lehrer im Zentrum stehen soll. Anschließend möchte ich dann – gleichsam als Fuge oder Hauptstück – über Goldenweisers Verständnis von Beethoven, seine Editionsprinzipien, aber auch gewisse Hinweise interpretatorischer Art sprechen, bevor in einer Coda meine Würdigung dieser Ausgabe und der in meinen Augen unglaublich modernen Sicht auf Beethoven anklingen soll.

1 So ist denn auch die wenige existierende Literatur zu Goldenweiser fast ausschließlich in russischer Sprache gehalten; vgl. etwa die in den letzten Jahren erschienenen Texte von O. A. Kurganskaja: A. B. Гольденвейзер. Мастер-Класс [A. B. Goldenweiser. Master-Class], in: *Наука. Искусство. Культура* [Wissenschaft. Kunst. Kultur] 4 (2016), Nr. 12, S. 151–159, online unter <https://cyberleninka.ru/article/n/a-b-goldenveyzer-master-klass>; B. I. Chodorowski/I. M. Chodorowska: Фортепіанні сонати Л. В. Бетховена: принципи редагування О. Б. Гольденвейзера [Beethovens Klaviersonaten. Goldenweisers Editionsprinzipien], in: *Музичне мистецтво в освітнологічному дискурсі* [Musikalische Kunst im Bildungsdiskurs] 1 (2016), S. 62–66, online unter http://elibrary.kubg.edu.ua/18197/1/Hodorovskiy_MM_1_2016_IM.pdf (sämtliche Links zuletzt aufgerufen am 3. August 2018).

Alexander Borissowitsch Goldenweiser – so der nach russischer Art vollständige Name inklusive Patronym – wurde 1875 in der Hauptstadt der heutigen Republik Moldau, in Chişinău, geboren. Später zog die Familie nach Moskau. Der Vater Boris Goldenweiser war Anwalt, Alexanders Mutter Hobbypianistin – sie war es auch, die ihrem Sohn erste Klavierstunden erteilte. Kaum konnte er Noten lesen, soll Alexander begonnen haben, selber zu improvisieren, was letztlich auch der Grund für den Umzug der Familie nach Moskau war. Dort wurde er Schüler von Alexander Siloti, bevor er später zum deutsch-russischen Pianisten Paul (oder Pawel) Pabst wechselte. Insbesondere Siloti ist dabei auch im Hinblick auf die Beethoven-Gesamtausgabe von besonderem Interesse, besteht doch im Sinne eines Stammbaums gleichsam eine direkte Linie von Beethoven über Czerny, Liszt und eben Siloti zu Goldenweiser.²

Nach dem Abschluss seiner Studien in Klavier und Komposition wurde Goldenweiser zu einer der prägenden Figuren für das russische Musikleben der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Als Professor am Moskauer Konservatorium und an weiteren Institutionen setzte er sich maßgeblich für die Jugendausbildung ein. Noch vor seiner Berufung nach Moskau hatte er an verschiedenen anderen Musikschulen unterrichtet und dort junge Musikerinnen und Musiker gefördert. Nicht zuletzt gründete er die sogenannte Musikschule für Spezialbegabte, ähnlich unserem Pre-College, die bis heute als Teil des Moskauer Tschaikowski-Konservatoriums existiert. Neben seiner Tätigkeit als Professor hatte er auch administrative Funktionen inne und wirkte 1922 bis 1924 sowie 1939 bis 1942 als Rektor. Er betätigte sich als Musikkritiker, Musikschriftsteller, Juror bei verschiedenen Wettbewerben und nicht zuletzt als Komponist, so existieren etwa mehrere Opern, ein Streichquartett, Klaviermusik und andere Gattungen aus seiner Feder. Seine Bekanntheit hält sich hier in Westeuropa wie gesagt in Grenzen, umso größer ist aber der Ruhm seiner Schülerinnen und Schüler. Allein am Tschaikowski-Konservatorium bildete er mehr als 200 Pianisten aus, zu denen Koryphäen wie Samuel Feinberg, Tatjana Nikolajewa, Dimitri Baschkirow, Dimitri Kabalewski, Nikolai Kapustin, Oxana Yablonskaya oder Grigori Ginzburg zählen. Bei der Vorbereitung dieses Vortrags sprach ich mit seinem Schüler Alexander Braginski, den ich persönlich kenne, und fragte ihn, wie er denn seinen Lehrer Goldenweiser beschreiben würde.³ Seine spontane Antwort: »Serious«. Anscheinend lachte Goldenweiser nie. Er flößte seinen Schülern enormen Re-

² Für einen Überblick zu Goldenweisers Leben beziehungsweise Materialien zu seinem Schaffen siehe unter anderem Israel M. Yampol'sky/Inna Barsova: Art. »Goldenweiser, Aleksandr«, in: Grove Music Online, www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011378; dazu auch Alexander Goldenweiser: *Статьи, материалы, воспоминания* [Aufsätze, Materialien, Erinnerungen. Gesammelte Schriften], hg. von Dmitrij Blagoj, Moskau 1969.

³ Telefongespräch vom 1. September 2017 mit Alexander Braginski. Braginski (*1944) war als Jugendlicher bis zum Tod Goldenweisers 1961 dessen Schüler.

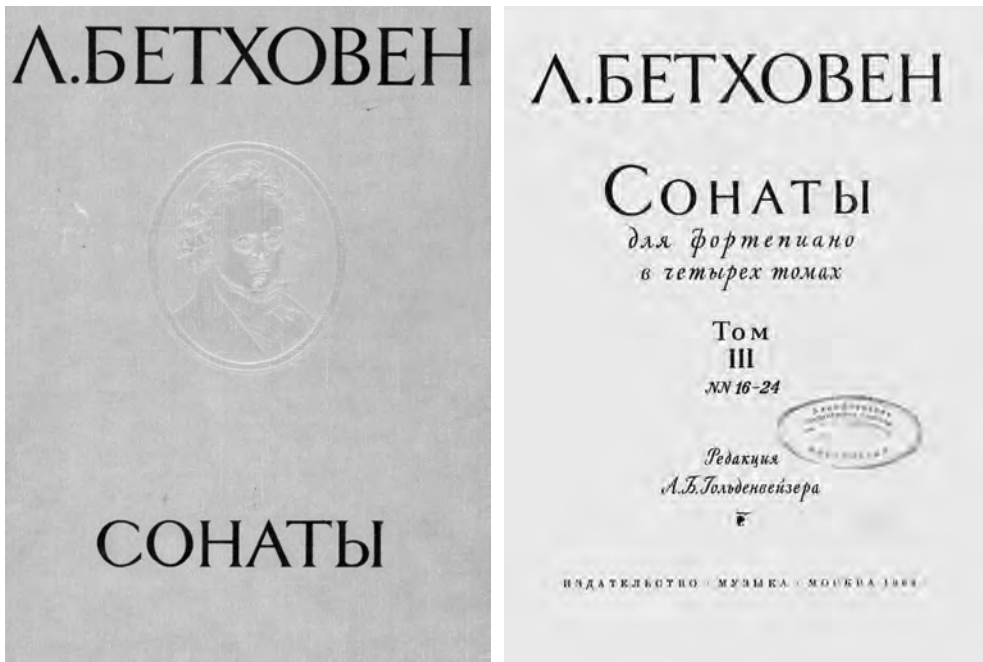


ABBILDUNG 1 Umschlag und Titelseite der Beethoven-Ausgabe von Alexander Goldenweiser

spekt ein und schulterte gleichsam die ganze Bürde des russischen Kulturerbes. Er war mit Lew Tolstoi befreundet gewesen, mit Alexander Skrjabin, mit Sergej Rachmaninow, Nikolai Medtner. Dieses Umfeld machte es auch für die Schüler nicht eben leicht, wenn man Goldenweiser vorspielen sollte. Man muss wissen, dass ein erstes Vorspiel in Russland oft bei einem Lehrer privat stattfindet, nicht im Konservatorium. Man geht also in die Wohnung des Lehrers und dort hingen dann bei Goldenweiser all diese Bilder, Fotografien – fraglos ein einschüchterndes Erlebnis. Braginskis Aussage über Goldenweisers Ernsthaftigkeit und steinerne Mimik findet sich auch in einem filmischen Dokument bestätigt, das 1945 über die zentrale Musikschule in Moskau entstand und das sich heute auf Youtube findet.⁴ Dabei werden in zwei etwa anderthalbminütigen Passagen auch die beiden Klavierlehrer Heinrich Neuhaus und Goldenweiser porträtiert. Während Heinrich Neuhaus zwar zunächst konzentriert zuhört, dann aber fast schon locker unterrichtet, sieht man Goldenweiser, wie er mit eingefrorener Mimik das e-Moll-Klavierkonzert von Chopin begleitet.

Das wichtigste Prinzip von Goldenweisers Pädagogik war – wiederum gemäß Braginskis Aussage – Klarheit. Es ging ihm in seinem Unterricht ebenso wie in seinen Interpretationen und Editionen vor allem um Klarheit der melodischen Linie, um deren

4 www.youtube.com/watch?v=amwgMU4PWVY; der gesondert erwähnte Ausschnitt findet sich direkt hier: www.youtube.com/watch?v=sGfLBs4WXfY.

Gestaltung, um Klarheit des harmonischen Aufbaus, deutliche harmonische Schattierungswechsel. Das war für ihn das oberste Ziel. Wenn man nach Klangrausch und Sinnlichkeit suchte, ging man laut Braginski nicht zu Goldenweiser in den Unterricht, aber wenn man nach Klarheit des Vortrags, nach formaler, harmonischer Klarheit suchte, war dies in Moskau über Jahrzehnte die erste Adresse. Nebenbei bemerkt: Eine wichtige Quelle für die russische Klavierschule ist eine Publikationsserie, deren Titel »Master-class« lautet. Es handelt sich dabei um Dokumentationen zu je einem großen russischen Lehrer, etwa Konstantin Igoumnov, Yakov Sak oder Yakov Flier. Diese »Stunden mit ...« beinhalten Unterrichtsbeschreibungen ebenso wie schriftliche Zeugnisse von oder über die besagten Pianisten. Ein Band dieser Serie widmet sich auch Alexander Goldenweiser; er enthält unter anderem Texte Goldenweisers über Beethoven, Chopin und Tschai-kowski, aber auch Erinnerungen seiner ehemaligen Schüler – eine sehr empfehlenswerte Quellensammlung.⁵

Nun aber endlich zu Goldenweisers »instruktiver« Beethoven-Ausgabe, die aus vier Bänden zu je acht Sonaten besteht. Interessant sind insbesondere die Kommentare, die in Fußnoten angemerkt sind und später auch in einem separaten Buch über alle 32 Sonaten Beethovens nochmals veröffentlicht wurden (Abbildung 2).⁶ Diese Kommentare haben diverse Funktionen. Sie weisen auf Dinge hin, die Goldenweiser sehr wichtig sind, harmonische Besonderheiten etwa, oder verweisen auf unterschiedliche Lesarten in verschiedenen Ausgaben oder Korrekturen. Goldenweisers Wissen ist dabei erstaunlich, neben einer profunden Kenntnis von Beethovens Klavierschaffen hat er auch eine großartige Übersicht über zahllose Ausgaben, die er gelegentlich zitiert oder als Belegstelle anführt. Die wenigsten kennen beispielsweise die selbst von französischen Beethoven-Interpreten kaum beachtete Ausgabe der Beethoven-Sonaten von Paul Dukas.⁷ Goldenweiser allerdings kennt sie ebenso wie jene von Klindworth⁸ oder andere ältere Ausgaben⁹ und bezieht sich darauf, um für seine editorischen Entscheidungen zu argumentieren. Eine erste Ausgabe der Sonaten erschien 1937 beim staatlichen Musikverlag Muzgiz in Moskau, während eine revidierte Auflage mit erweitertem Material 1964 beim selben Verlag gedruckt wurde. An wen sich die Ausgabe richtet, ist nicht ganz klar. Zweifellos hat er auch seine Studierenden im Blick, indem er jungen Musikerinnen und

5 *Мастер-Класс. «Уроки Гольденвейзера»* [Master-Class. »Goldenweisers Stunden«], hg. von Sergej V. Grochotov, Moskau 2009.

6 Alexander Goldenweiser: *Тридцать две сонаты Бетховена. Исполнительские комментарии* [Die 32 Klaviersonaten Beethovens. Hinweise für die Interpretation], hg. von Dmitrij Blagoj, Moskau 1966.

7 Beethoven. *Œuvres complètes pour piano seul. Sonates* [2 Bde.], hg. von Paul Dukas, Paris 1915, online unter <http://hdl.handle.net/1802/24981>.

8 Ludwig van Beethoven. *Sonates pour piano* [3 Bde.], hg. von Karl Klindworth, Berlin [1884].

9 Etwa Ludwig van Beethoven: *Sonaten für Klavier*, hg. von Hans von Bülow, Stuttgart: Cotta [circa 1875].

Musikern eine erste Annäherung an Beethovens Schaffen ermöglicht, andere Dinge wiederum orientieren sich durchaus an den Bedürfnissen erfahrener Pianistinnen und Pianisten.

Im Vorwort schildert er, was er in Beethovens Musik sucht. Ähnlich wie wir es im Vortrag von Robert Levin gehört haben,¹⁰ verlangt er, die Aussage des Komponisten möglichst klar und rein wiederzugeben und nicht zu stark eine davon abweichende eigene Aussage zu betonen. Ganz zu Beginn der Interpretation soll der musikalische Text

ABBILDUNG 2 Titelseite von
Goldenweisers Kommentarband
zu den Beethoven-Sonaten



stehen, der den Ausgangspunkt der Interpretation bildet und zum Leben erweckt werden muss. Dabei soll der Text nicht zur Selbstdarstellung missbraucht werden: Man muss die eigenen Ideen in den Dienst am musikalischen Text stellen, nicht umgekehrt. Dies ist das oberste Gebot von Goldenweiser, auch im Hinblick auf die Redaktion seiner Ausgabe. Damit verneint er keinesfalls die Individualität einer Interpretation, die aus der Verbindung von persönlicher Auffassung und musikalischem Notentext entsteht, stellt letzteren aber an erste Stelle. Seine Herangehensweise beginnt zudem mit dem Gesamtwerk und richtet den Blick dann in zweiter Linie auf Details, nicht umgekehrt. Anscheinend war dies laut Braginski im Unterricht nicht anders: zunächst sprach er über eine

¹⁰ Siehe den Beitrag von Robert Levin in diesem Band, S. 249–261.



ABBILDUNG 3 Anlage des Fugenthemas im Hauptthema des ersten Satzes, Ausgabe Goldenweiser



ABBILDUNG 4 Anlage des Scherzothemas im thematischen Material des Arioso, Ausgabe Goldenweiser

Sonate als Ganzes, die Großform. Dazu gehören auch thematische Querverbindungen zwischen den Sätzen, die er quasi als Geheimcode für die ganze Sonate hervorhebt. So weist er im Fall der Sonate op. 110 – ich habe mich hier auf jenes Stück beschränkt, das ich selbst als Pianist bereits fast dreißig Jahre im Repertoire habe und das zu einer Art ständigem Begleiter geworden ist – auf das Fugenthema des dritten Satzes hin, das er bereits im ersten Satz angedeutet sieht und deshalb mit Kreuzen markiert (Abbildung 3). Ebenso sieht er die fallenden Linien des Scherzos als thematisches Material des Arioso (Abbildung 4) vorhanden.¹¹ Dazu kann es verschiedene Meinungen geben, dennoch erscheint mir bemerkenswert, wie er die großen Linien betont. Das geht auch über das einzelne Werk hinaus. So zieht er etwa von der Sonate op. 110 die Parallele zur ersten Sonata quasi una fantasia Es-Dur op. 27 Nr. 1, die gewisse formale Ähnlichkeiten aufweist: der eröffnende Sonatensatz, eine Art Scherzo in der Mollparallele an zweiter Stelle, der komplexe dritte Satz mit langsamer Einleitung und einem Allegro, das von der Coda durch eine Wiederaufnahme des langsamen Teils getrennt ist. Gleichzeitig betont er aber auch, dass die Sonate op. 110 natürlich viel komplexer und größer angelegt ist als die zwanzig Jahre zuvor entstandene Sonata quasi una fantasia.¹²

Goldenweiser ist der festen Ansicht, dass solche Parallelen bei Beethoven keinesfalls zufällig zu finden seien: Alles sei geplant und minutiös konzipiert, wobei er als Beispiel

11 *Л. Бетховен. Сонаты* [Beethoven. Sonaten in 4 Bänden], hg. von Alexander Goldenweiser, Moskau 1964, Bd. 4, S. 268; in der Folge zitiert als »Ausgabe Goldenweiser«.

12 Goldenweiser: *Die 32 Klaviersonaten Beethovens*, S. 247.



ABBILDUNG 5 Das Hauptthema in unterschiedlicher Begleitung. Oben links: original (Takt 1 f.); oben rechts: mit dem Begleitthema aus Takt 5 (Takt 40 f.); darunter: mit der Zweiunddreißigstelfigur aus Takt 12 (Takt 56 f.), jeweils Ausgabe Goldenweiser

das erste Thema des ersten Satzes angibt, dessen Begleitung nach dem choralartigen Beginn einmal mit der Begleitung der gesanglichen Melodie ab Takt 5, ein anderes Mal mit der Zweiunddreißigstelfigur von Takt 12 kombiniert wird (Abbildung 5).¹³

Neben solchen formalen Bemerkungen und Hinweisen für die Gestaltung bilden die Fingersätze eine weitere wichtige Ebene der Edition. In der Russischen Klavierschule stellt diese ›Applicatura‹, also die Einrichtung von Fingersätzen, eine halbe Wissenschaft dar. In Neuhaus' berühmter Kunst des Klavierspiels¹⁴ etwa gibt es ein ganzes Kapitel über Fingersätze. Goldenweiser nun stellt als Besonderheit dieser Sonate ihren Charakter und ihre Gesanglichkeit hervor und betont, dass es sich um das einzige Klavierwerk mit der Vortragsanweisung »con amabilità« handelt. Deshalb plädiert er für ein möglichst ausgewogenes Legato und lässt den gleichen Ton fast nie mit demselben Finger spielen (siehe Abbildung 5). In dieser Art zieht sich das praktisch durch die ganze Sonate, wobei es sich um teilweise zwar sehr knifflige, aber jedenfalls sehr ideenreiche Fingersätze handelt. Bevor wir stärker ins Detail gehen noch zum Pedal: In Anhang gibt es ein ganzes Kapitel zum Pedal, wobei er da in meinen Augen Beispielhaftes leistet. Es mag banal klingen, aber er weist darauf hin, dass das Pedal nur untermauern sollte, was nötig ist, ohne das artikulatorische Bild von Beethoven zu verstecken oder zu über-

¹³ Ebd., S. 250.

¹⁴ Heinrich Neuhaus: Die Kunst des Klavierspiels, Köln 1967 [orig.: *Об искусстве фортепианной игры* Moskau 1958].



ABBILDUNG 6 Beethoven: Sonate As-Dur op. 110, I. Moderato cantabile molto espressivo, Takt 5f. in den Ausgaben von Goldenweiser (oben), Schnabel (Mitte) und Casella (unten)

tünchen.¹⁵ Das erste Seitenthema beispielsweise pedalisiert er äußerst sparsam, nur jeweils auf die erste Sechzehntel, während andere Pianisten wie Artur Schnabel oder Alfredo Casella massiv mehr Pedal einsetzen (Abbildung 6).¹⁶

Für unsere modernen Ohren ist sein Pedalgebrauch womöglich fast schon zu minimalistisch, aber mit seinen Fingersätzen und im Hinblick auf seine Absicht, die Klarheit und Durchhörbarkeit von Beethovens Musik zu betonen, finde ich das zumindest als Ausgangspunkt für die eigene Arbeit unglaublich inspirierend. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass er bei Stellen, an denen Beethoven selbst das Pedal besonders innovativ eingesetzt hat – etwa zu Beginn des dritten Satzes –, in eckigen Klammern die originale Pedalisierung angibt, sich aber gleichzeitig erlaubt, eigene Vorschläge zu ergänzen (Abbildung 7).

Grund dafür ist nicht zuletzt das veränderte Instrumentarium, klingen doch gewisse Wechsel und Dissonanz-Zusammenklänge auf dem modernen Flügel ganz anders als auf einem Instrument zu Beethovens Zeit.¹⁷ Über diese Praxis kann man im Zeitalter der

¹⁵ Goldenweiser: Die 32 Klaviersonaten Beethovens, S. 274.

¹⁶ Beethoven. 32 Sonate per pianoforte, hg. von Artur Schnabel, Mailand [circa 1949], Bd. 3, S. 221; Sonate per pianoforte di Ludwig van Beethoven, hg. von Alfredo Casella, Mailand 1919/20, Bd. 3, S. 170.

¹⁷ Er selbst betont diese historische Komponente; vgl. Goldenweiser: Die 32 Klaviersonaten Beethovens, S. 274.



ABBILDUNG 7 Pedalisierung im Adagio ma non troppo, Takt 5, mit Originalangaben und eigenen Vorschlägen, Ausgabe Goldenweiser, S. 182

Urtext-Ausgaben geteilter Meinung sein, immerhin scheint es mir lobenswerter zu sein als das Vorgehen von Paderewski, Bronarski und Turczyński, die in der ersten Chopin-Gesamtausgabe ziemlich willkürlich vorgingen, wenn sie ein Pedal als unpassend oder für den modernen Flügel als falsch befanden.¹⁸ Erst mit der neuen Urtext-Ausgabe sind die originalen Pedalisierungen von Chopin wieder greifbar – und mit ein wenig Geschick lassen sie sich durchaus auch auf dem modernen Flügel umsetzen, wobei sich ganz andere Klangeffekte ergeben als bei den Vorschlägen von Paderewski und seinen Mitarbeitern.

Doch zurück zu Goldenweisers Beethoven-Ausgabe und zu einigen Details aus dem ersten Satz der Sonate op. 110. Ich habe bereits angedeutet, dass sich in Goldenweisers Kommentaren seine verschiedenen Rollen mischen. Neben dem akribischen Herausgeber und dem versierten Konzertpianisten tritt insbesondere der fürsorgliche Lehrer zutage: Immer wieder finden sich Erklärungsversuche zu bestimmten Aspekten des Werks, von allgemeinen Voraussetzungen bis zu konkreten Hilfestellungen.

Das choralhafte Thema des Beginns etwa soll mit größter Schlichtheit gespielt werden, bevor sich der Charakter der Musik nach der kleinen Kadenz ändert. Der homophone Satz des Beginns geht über in eine akkordisch begleitete Melodie und in virtuose Passagen. Bei den punktierten Oktavsprüngen in Takt 20 betont er die Konzentration auf den Dialog der langen Noten, die er hervorgehoben wünscht. Zudem unterstreicht er die minutiöse Phrasierung, die er auch in praktischer Hinsicht verdeutlicht – beispielsweise, dass das Ende gewisser auf dem Klavier schwieriger Bögen nicht betont werden dürfe. Er weist auf allgemeine Stilmerkmale von Beethovens letzten Sonaten hin, etwa die gerne eingesetzten extremen Registerkontraste, im Fall von Takt 27/28 von über vier Oktaven. Dazu empfiehlt er zwecks Klarheit der harmonischen Modulation, den Übergang zur Durchführung nicht, wie in anderen Ausgaben vorgeschlagen, zu binden, sondern die Passage zuerst abzuschließen und so den Einschnitt zu betonen. Mit der Durch-

¹⁸ Fryderyk Chopin. *Dzieła Wszystkie. Według autografów i pierwszych wydań z komentarzami krytycznymi* [Sämtliche Werke. Nach den Handschriften und Erstausgaben mit kritischen Kommentaren], hg. von Ignacy J. Paderewski, Ludwik Bronarski und Józef Turczyński, Krakau/Warschau 1949–1961.

führung beschäftigt er sich sowieso ziemlich ausführlich. Dabei betont er die zwei Ebenen, mit dem Thema in der rechten Hand und der melismatischen Begleitung. Allerdings macht er geltend, dass die Sache so einfach nun auch wieder nicht ist, da die linke Hand keineswegs bloß einstimmig sei (Abbildung 8).¹⁹



ABBILDUNG 8 Zwei- oder dreistimmig?
Erster Satz, Takt 44–47, Ausgabe Goldenweiser



Seiner Meinung nach ist in der linken Hand ebenfalls ein Dialog versteckt: zwei verschiedene Klangebenen, die man hervorheben muss. Sowieso muss extrem nuanciert gespielt werden. In Takt 45 etwa ist in der rechten Hand der erste Akkord klar wichtiger, der zweite Akkord soll entlastet werden, obwohl Beethoven in der linken Hand ein Crescendo schreibt – das Crescendo gilt seiner Meinung nach eben nur für die linke Hand, die unabhängig von der rechten spielen soll. Gewisse dynamische Konzepte entwickelt er aus Parallelstellen, etwa in Bezug auf die Reprise des Themas, das eine Bezeichnung vermissen lässt. Goldenweiser verweist auf das spätere Diminuendo und argumentiert zudem für einen Kontrast zur Durchführung, die ein wirkliches Piano wenig überzeugend wirken ließe. Seine These ist deshalb, diese Passage etwas lauter und breiter zu spielen, damit die formale Dramaturgie der Sonate klarer wird: Die Reprise ist nicht einfach Wiederholung der Exposition. Gelegentlich finden sich auch harmonische Analysen, beispielsweise zum zweiten Leggiero-Thema in E-Dur und dazu, wie Beethoven diese Tonart wieder verlässt.²⁰

¹⁹ Vgl. Goldenweiser: Die 32 Klaviersonaten Beethovens, S. 248f.

²⁰ Ebd., S. 250.

Den zweiten Satz – Allegro molto – behandelt Goldenweiser als Scherzo, selbst wenn er nicht mit Scherzo überschrieben ist. Letztere Tatsache begründet er insofern, als ein Scherzo normalerweise in einem Dreiermetrum steht, dieser Mittelsatz der Sonate aber im Zweivierteltakt notiert ist. Gleichzeitig ist Scherzo natürlich eine Charakterbezeichnung – und diesen Satz darf man durchaus so verstehen. Eine große Debatte unter Pianisten und unterschiedliche Interpretationen gibt es um das Ende dieses Satzes beziehungsweise um den Beginn des nachfolgenden Adagios. Beethoven schreibt in seinem Manuskript nämlich nirgends eine Aufhebung des Pedals. Von Bülow beispielsweise druckt zwar eine Aufhebung, gibt aber gleichzeitig im Kommentar an, dass er die Stelle anders interpretiert: Er lässt das fliegen und übernimmt es für den Beginn des Adagios in die rechte Hand.²¹ Goldenweiser wiederum ist – wie Schnabel – klar dafür, den Satz abzuschließen, bevor der Folgesatz beginnt. Während Schnabel von einer Verlängerung des letzten Tons und einer »Luftpause« von 12 Takten spricht, schlägt Goldenweiser vor, den Akkord in der rechten Hand und die letzte Achtel f der linken Hand ohne Pedal ausklingen zu lassen.²²

Für den nun folgenden dritten Satz mit langsamer Einleitung und Fuge empfindet Goldenweiser aufrichtige Bewunderung. Gemäß seiner Aussage scheint in Russland damals die Auffassung vorgeherrscht zu haben, dass Beethoven ein schlechter Kontrapunktiker sei und in seinen Fugen weit hinter Bach stehe. Goldenweiser versucht dies zu widerlegen und stellt sich auf den Standpunkt, dass Beethoven keinesfalls ein Bach-Epigone gewesen sei und deshalb einen ganz neuen, eigenen Fugenstil kreiert habe, der von einem sehr melodischen Kontrapunkt ausgehe und die damaligen Komponisten ungleich mehr beeinflusst habe als Bachs Fugen.²³ Dieses Flechtwerk von unabhängigen Melodien gilt es in einer Interpretation klar zu zeigen. Was das Tempo für diesen Satz angeht, plädiert er für ein und dasselbe Zeitmaß in Adagio und Fuge. Drei Sechzehntel im ersten »Arioso dolente« entsprechen drei Achteln aus der Fuge. Als Beleg führt er an, dass am Ende der Fuge, in der Kadenz auf der Dominante dasselbe Achtelmotiv auftaucht wie im nachfolgenden 12/16-Takt und Beethoven dort »Lo stesso tempo di Arioso« verlangt.²⁴ Das identische Tempo von Arioso und Fuge generiert den großen Zusammenhang für diesen einzigartigen Satz, der am Ende durch die Quasi-Verdopplung des Tempos (Meno Allegro) starke Schlusswirkung gewinnt.

21 Ausgabe von Bülow, S. 107.

22 Ausgabe Schnabel, S. 234; Ausgabe Goldenweiser, S. 270.

23 Vgl. Ausgabe Goldenweiser, S. 270 f.

24 Während diverse Ausgaben, darunter Schnabel, die Spielanweisung an dieser Stelle zu »L'istesso tempo dell'Arioso« korrigieren und so eindeutig festlegen, bewahrt Goldenweiser das im Erstdruck angegebene und verschieden interpretierbare »L'istesso tempo di Arioso«.

Soweit also zu Goldenweisers Ausgabe der Beethoven-Sonaten. Ich hoffe, sie kann in Zukunft vermehrt als Ausgangspunkt für Diskussionen und für neue Annäherungen an Beethoven dienen – als Zeugnis des musikalischen Denkens einer Epoche in der Geschichte der Pädagogik und der Auseinandersetzung mit Beethoven in Russland.²⁵ Faszinierend finde ich eine These, die Braginski im persönlichen Gespräch aufgestellt hat, dass nämlich in Goldenweisers Streben nach Klarheit, Differenzierung bei Pedaleinsatz und Artikulationen bereits Ansätze der späteren historisch informierten Aufführungspraxis aufscheinen. Dort sind letztlich ähnliche Prinzipien zu diesen Parametern maßgebend. Ans Herz gelegt hat mir Braginski auch die Tatsache, dass für Goldenweiser die fast schon pedantische Genauigkeit nie das eigentliche Ziel war. Diese Präzision war für ihn als Pianist und Pädagoge der Ausgangspunkt für ein weites Feld, das Raum ließ, die Kreativität im Klang und in der Behandlung all dieser Nuancen auszukosten, ja sie erst daraus zu entwickeln. Wie das nun klang, kann mittlerweile problemlos in einigen Aufnahmen erfahren werden, die von Goldenweiser auf Youtube kursieren – zwar nicht von der Sonate op. 110, aber immerhin von vier anderen Beethoven-Sonaten, die neben den schriftlichen Quellen von seiner Art der Annäherung an den großen Komponisten zeugen.²⁶

(Transkription: Philippe Gaspoz, revidiert durch Daniel Allenbach)

- ²⁵ Dies gilt umso mehr, als – wie ich während der Endredaktion dieses Textes feststellen durfte – zumindest der erste Band der Goldenweiser-Ausgabe erneut in einem Nachdruck (2017 wiederum bei Muzgiz) käuflich erhältlich ist.
- ²⁶ Sonate F-Dur op. 10/2 (www.youtube.com/watch?v=Nkg9wlvSspc), Sonate cis-Moll op. 27/2 »Mondschein« (www.youtube.com/watch?v=Ai6lVslhmMw), Sonate C-Dur op. 53 »Waldstein« (www.youtube.com/watch?v=55OfRO3DdyA), Sonate e-Moll op. 90 (www.youtube.com/watch?v=exuYizvgB_U).

Inhalt

Vorwort 8

INTERPRETATION – BEGRIFF, METHODE, PRAXIS

Laure Spaltenstein Interpretation als treue Übersetzung.
Zur Frühgeschichte eines vieldeutigen Begriffs 15

Kai Köpp Von der Quelle zur Methode. Zum Entwurf
einer historischen Interpretationsforschung 28

Manuel Bärtsch »Interpretation«. Beethovens Sonate A-Dur op. 101
in der Sicht von Eugen d'Albert und Frederic Lamond 49

Sebastian Bausch Klavierrollen als Interpretationsdokumente.
Ein Erfahrungsbericht als Leitfaden für Einsteiger 71

Camilla Köhnken Beethoven-Auslegung zwischen Liszts »Deklamationsstil« und
Bülows »Vivisektionsversuchen«. Auf den Spuren Liszt'scher Interpretationsideale
in Hans von Bülow's instruktiver Edition der Klaviersonaten Beethovens 92

Neal Peres Da Costa Carl Reinecke's Performance of his Arrangement of the
Second Movement from Mozart's Piano Concerto K. 488. Some Thoughts
on Style and the Hidden Messages in Musical Notation 114

Carolina Estrada Bascuñana Enrique Granados's Performance Style.
Visualising the Audible Evidence 150

Lukas Näf Tempogestaltung in Weberns Sinfonie op. 21 180

INTERPRETATION – AUFFÜHRUNGSGESCHICHTE

Christoph Moor »Ein so erklärtes Lieblingsstück der hiesigen Kunstfreunde«.
Die Rezeptionsgeschichte der Jupiter-Sinfonie in Beethovens Wien 195

Luisa Klaus Objektive Bruckner-Interpretation? Zur Aufführung
der Trio-Entwürfe für die Neunte Sinfonie 1940 205

Chris Walton Von innen und von außen. Beethovens Neunte Sinfonie
und die »Wagner'sche« Dirigiertradition 218

Lena-Lisa Wüstendörfer Streit um Fidelio. Gustav Mahler und
Felix Weingartner im Disput um Werktreue 238

INTERMEZZO

Robert Levin Turning Point to Musical Modernity. Beethoven as
Executor of the Legacy of C. P. E. Bach. Concert Lecture 249

INTERPRETATION – INSTRUMENTE, ANALYSE, EDITION

Martin Skamletz »Man hat diese Erweiterung des Tonumfanges seit ein paar Jahren
an den Tasteninstrumenten sehr weit getrieben.« Der Umgang mit Grenzen
beim späten Mozart und beim frühen Beethoven 263

Stephan Zirwes Analyse und Interpretation. Adolph Bernhard Marx'
Beethoven-Analysen 291

Michael Ladenburger Was können wir aus Originalhandschriften
von Beethoven für eine angemessene Interpretation lernen? 301

Federica Rovelli Die Skizzenbuch-Ausgaben und ihre
mögliche digitale Zukunft 317

Johannes Gebauer Interpretationspraktische Stemmantik. Philologische
Methoden in der Interpretationsforschung am Beispiel annotierter
Notenausgaben von Rodes 24 Capricen und Beethovens Violinkonzert 334

John Rink Chopin Copying Chopin 349

Tomasz Herbut Alexander Goldenweiser und Beethovens
Sonate op. 110 – eine Spurensuche 366

INTERPRETATION – KREATIVE ANEIGNUNG

Thomas Gartmann Beethoven als sein eigener Interpret. Gedanken zur
Bearbeitung der Klaviersonate op. 14/1 für Streichquartett 379

Ivo Haag Die Sinfonien von Johannes Brahms – (auch) Klaviermusik? 399

Michael Lehner Das Orchester auf dem Klavier. Welte-Klavierrollen von Gustav
Mahler und Richard Strauss als interpretationsanalytische Quellen 413

Roger Allen "That Is What Music Really Is". Richard Wagner's Reception
of Beethoven's Piano Sonata in A Major Op. 101 431

Daniel Allenbach Eine ›heroische‹ Neunte? Dmitri Schostakowitschs Neunte
Sinfonie im Vergleich mit Ludwig van Beethovens Sinfonien Nr. 3 und 9 441

Simeon Thompson Beethoven und der Zweite Weltkrieg in der künstlerischen
Reflexion der Nachkriegszeit. Stanley Kubricks A Clockwork Orange und
Rolf Liebermanns Leonore 40/45 456

Michelle Ziegler Rettungsversuch im Jubiläumsjahr. Mauricio Kagels Aufarbeitung
der Beethoven-Rezeption in der Ludwig van-Werkgruppe (1970) 465

Leo Dick Über den späten Beethoven zur ›Postidentität‹. Die Suche nach liminalen
Räumen im gegenwärtigen Musiktheater am Beispiel von Matthias Rebstocks
Berliner Produktion Büro für postidentisches Leben 476

Elizabeth Waterhouse Choreographic Re-mix. William Forsythe's Trio (1996)
and Beethoven's String Quartet No. 15 in a Minor Op. 132 487

László Stachó "Gradus ad Parnassum".
The Purgatory of Instrumental Technique 505

Namen-, Werk- und Ortsregister 522

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 534

RUND UM BEETHOVEN

Interpretationsforschung heute •

Herausgegeben von Thomas

Gartmann und Daniel Allenbach

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann

Band 14



Dieses Buch ist im Dezember 2019 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es auf Eos, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Papierfabrik Salzer im niederösterreichischen Sankt Pölten. Das Vorsatzpapier *Caribic cherry* wurde von Igepa in Hamburg geliefert. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast aus Sonthofen im Oberallgäu, die auf technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse spezialisiert ist. Gedruckt und gebunden wurde das Buch von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Im Internet finden Sie Informationen zum gesamten Verlagsprogramm unter www.editionargus.de, zum Institut Interpretation der Hochschule der Künste Bern unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter www.dnb.de abrufbar.

© Edition Argus, Schliengen 2019. Printed in Germany ISBN 978-3-931264-94-9